О «Мире искусства»

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин

SHOUT
SHARE
IT

- К. С. Петров-Водкин

К. С. Петров-Водкин
О «Мире искусства»

Отрывки из воспоминаний

Возвращение в Россию было удручающим. Таможня выдала мне двести с лишним холстов моих работ, и сел я с ними на Каменноостровском в развалинах старого дома Иенсена.

Четыре года высидел среди напряженной художественной жизни Европы. Дикарем уединившись в мастерской на Монпарнасе, переоценил я и многое отбросил из полученного мною в русской школе.

С ученической старательностью проделал сотни этюдов по академиям Парижа и зарисовок, заново устанавливая мое отношение к натуре и изображению.

Я был полон впечатлений от Чимабуэ, Леонардо луврских — до Сезанна и Ван Гога; конкурирующая со мной молодежь стекалась туда из-за всех далей земного шара, мало-мальски затронутая европейской цивилизацией.

И вот, после этой кипучей атмосферы, критической к себе и другим работникам, очутиться в чиновничьей пустоте петербургских проспектов.

В те дни вспомнилось мне возвращение в Россию из Италии, ровно 50 лет тому назад, А.Иванова с его поразительными сокровищами, и трагическая его кончина на рубеже новых колоссальных замыслов.

Бескультурье живописное, и холодное безразличье, и злоба моей родины к ее детям, пробивающим новые пути, — момент был следующим: умчалась волна, поднятая в начале девятисотых годов дягилевским «Миром искусства».

Умирал несчастный Врубель. Реже и реже долетали из его клетки последние бредовые выкрики на клочках истрепанных бумажек. Его «Демон», распластанный на стене Третьяковской галереи, уже терял волшебство своего блеска.

Разрозненно выступала молодежь, перебарщивая импрессионизм и начала кубизма. Н.И. Кульбин на старости лет расправлял свои крылья, чтобы стать вождем живописных младенцев.

Декадентщиной еще несло изо всех щелей. Школы не было. В Академии, принятый для видимости омоложения оной в

преподаватели, Я. Ционглинский казался отдушиной казенной школы, и так это больше казалось — по контрасту с остальной профессурой Академии.

Л.Бакст в студии Е.Н.Званцевой рафинировал «эстетику линии, образующей силуэт», предопределяя печатно пути живописи «от Человека к Камню».

В Москве в декадентской истоме доживало последние ресурсы «Золотое руно».

Одряхлел Савва Мамонтов и, путая даты, вспоминал птенцов своих Врубеля, Коровина, Шаляпина, давно покинувших гнездо Абрамцева.

И лишь на Знаменке седой, влюбленный в живопись юноша С.И. Щукин собирает диковины из боевой лаборатории Европы и страстно разъясняет бесконечным посетителям своих любимцев.

Первое живое слово, может быть со времен А.Иванова, выкрикивает этот ценитель живописного ремесла:

— Не красота, а тип. Вот это самое… Вот что важно… — заикаясь, повторял Сергей Иванович, бросал лозунг, раскрывающий новые перспективы для задыхающейся в болтовне молодежи. Мало кто в то недоброе время до конца уразумел это определение.

Посещаю мою Alma mater — Московскую школу. Встреча с Серовым.

Холодно здоровается со мной Валентин Александрович. Странно для учителя, а я был не из последних его учеников.

— Так… из Парижа… Ну, что же, офранцузились. Поругиваете нашего брата. Всех к черту — оставить на разводку Матисса.

Тут мне стало ясно: знамя, поднятое Щукиным, начало свое революционное дело. Молодежь щетинилась, переплескиваясь, как часто с ней бывает, за край смысла, становилась анархичной и отрицала всякую учебу. Серов, большой выдержки педагог и труженик в своем деле, болел за близкую ему молодежь, которая так доверчиво и восторженно десяток лет тому назад приняла его в руководство Московской школой, эта молодежь готова сорваться в хаос безделья и пробы на авось.

Дулся на меня В.А. до встречи с моими работами.

Спустя два года, помню, возвращались мы с Серовым с выставки, где был мой «Сон».

Маленького роста, коренастый, сутулый, шмыгая огромными ботами по тротуару Невскою проспекта, Валентин Александрович, по обычаю отрывисто и резко (даже в ласковости у него был резкий, ворчливый тон), заговорил:

— Да… Вы счастливый художник…

— Не потому ли, что возле «Сна» всероссийский скандал поднялся? — воскликнул я.

— Это глупости. Репин такой уж есть. Обольет. Подождите — умиляться начнет. За Репиным хвосты дрянные, всякие — заражают они Илью Ефимовича. Да… Не в этом дело, а вот аппарат у вас счастливый: глаз и воля… Берете вы натуру и из нее живопись делаете, а живопись только и убеждает в натуре.

— Ну, а у вас, Валентин Александрович?

— У меня, — он приостановился и как бы огрызнулся, — у меня аппарат фо-то-графический, на проверку, на подделку все прикидывает. Глаз дрянной. Да-с.

— Да это, может быть, просто честность особая?

— Что? Нет, милый мой художник, — это… это честное жульничество. Честное, потому что не виноват я в аппарате моем… Формулы натуры иные, чем формулы живописи, и только в формулах, присущих живописи, — полная ее выразительность, тогда это не болванки натуры, а искусство…

Происходил этот разговор в период подхода Серовым к «Иде Рубинштейн», к «Навзикае».

Передо мной развернулась драма этого замкнутого, напряженного в исканиях Живописи человека, попавшего в заколдованный крут натурализма. И он бросался в крайности; отыскивая материалы для живописи, он попадал на готовые формулы более счастливых, по его мнению, товарищей — от Репина, Цорна до Бакста.

Итак, я в Петербурге.

«Мира искусства», как официальной группы, еще не существовало. Вожди «Мира искусства» девятисотых годов и их друзья вливались в Союз русских художников, — это была организация московская с петербургским отделением.

Разрыв Москвы с Питером был неизбежен, и он назревал.

Издавна москвичи гордились, как филипповскими пирогами, своей «живописностью». Цорновские разводы широчайшей кистью, неисчерпывающие формы, a la Архипов, броская, густо наслоенная краска a la Репин — все эти признаки считались хорошим тоном и неотъемлемым достоянием Москвы-реки, а питерцы — жалкие графики, у них больше-таки акварелью балуются — европеизмом щеголяют — это вам, братцы, не «Три богатыря» нашего Васнецова, — говорили ядовито москвичи.

Правда, питерцы иногда и с этой стороны давали им уроки: малявинские «Бабы» девятисотых годов, бывшие одним из крупнейших событий в живописи тех лет, показали еще большую «широту» мазка и большую осмысленность петербуржца Малявина, бывшего в это время близким к «Миру искусства».

Как бы то ни было, для дальнейшего историка москвичи и питерцы вспоминаемого времени, может быть, окажутся «оба лучше», но в данном случае они должны были хотя бы на время разойтись, им было тесно, и они мелочно ссорились.

Пробным камнем для учета будущего раздела была выставка «Салон», организуемая С.Маковским в залах Меншикова. Эта выставка и должна была принять целиком в себя ядро «Мира искусства», старое дягилевское ядро, и расшириться молодежью, из которой можно бы было комплектовать живой материал для вновь возникающего общества.

Маковским же готовился журнал «Аполлон», долженствующий выражать идеологию петербургских художественных кругов.

О затее с «Салоном» узнал я тогда случайно, и я решил повидать Маковского, чтобы предложить ему мое участие на этой выставке.

В огромном, только у письменного стола освещенном, кабинете, утопая в высоком кресле, средневековым силуэтом сидел Маковский.

На поручне кресла свешивалась тонкая, длинноногтная рука с «вечным» талисманом-браслетом.

Будущий «Аполлон» слегка повернул ко мне голову и после ознакомления с целью моего прихода, грассируя, произнес об избранности тех художников, кои удостоятся участия в «Салоне».

Эта комедия снобизма, холодка, рассчитанных улыбок, гримас за вашею спиною у Маковского была наивна, он зачастую срывался, но вообще этот стилик был свойствен ядру «Мира искусства».

Отсутствие богемных, художнических взаимоотношений лишило его членов искренней, профессиональной спайки, благодаря чему часто побочные симпатии играли видную роль при оценке тех или иных участников, на стенах выставок появлялись какие-то вежливые мальчики и дамы, имеющие весьма малое отношение к живописи.

Маковскому я сказал:

— Приезжайте. Посмотрите, может быть, и для такого «Салона» подойдет.

Ушел я обозленный.

Надо отдать справедливость Маковскому в деловитости и организаторстве: на следующий день минута в минуту он был уже среди моих работ.

Тут он изменился, загорелся, сбросил свой сплин. Мне предлагалась целая стена «Салона» для циклов «Африканского» и «Парижского».

Впоследствии при том или ином моем успехе Маковский заявлял с удовольствием окружающим, что это он первый открыл меня. Ну что же, он прав в порядке очереди, но в прессе, на художественной улице это приписывалось целиком Александру Николаевичу Бенуа, и когда академическая пресса со всей желчностью хотела задеть Александра Николаевича, то обычно ушатами этой желчи поливались мои полотна. Вот тебе, Бенуа, получай, — сквозило в этих упражнениях.

На «Салоне» я познакомился с центральными фигурами «Мира искусства» и был ими тепло и участливо принят.

В чем обаяние Дягилева, Бенуа, Сомова, Бакста и ближайших к ним людей?

На рубежах исторических переломов возникают такие созвездия человеческих групп.

Они знают многое ценное за их спинами и несут собой эти ценности прошлого. Из пыли истории они умеют извлекать вещи, оживлять их и давать им близкое современное значение.

Они знают неизбежность конца доживаемой ими эпохи, поэтому у них острота романтического скепсиса, волнующая элегичность их настроений. Они — это предреволюционные романтики.

История петербургского периода воскрешена «Миром искусства».

Оживлен Петр, бродящий городом Невы. «Медный всадник», «Пиковая дама» в иллюстрациях А. Бенуа до ощупи дают Петербург Пушкина. А.П. Остроумовой, Яремичем оценены, оживлены и поднесены зрителю арки, колонны, завитки решеток Петербурга.

И по усадьбам и городкам страны проснулись, отряхнулись от пыли прекрасные всхожести.

В парках подымаются жеманные тени Сомова, чувственная Пряность этих дам и юношей вторгается в современность.

Мудрый ядовитый эстет Бакст выкапывает «античные ужасы», раздевает и одевает современность плотоядными шелками Востока.

Добужинский со свойственной ему нежностью умиляет нас простотой и детскостью провинции.

С.П. Дягилев, организующий эстетику, оперирует этим материалом — ахает Европу дикими плясками скифов, трагическими звуками Мусоргского; дирижирует, советуется и командует в плеяде «Мира искусства». Есть ли все это ретроспективность и только?

Нет! Прошлое здесь лишь для того, чтоб от него рикошетом возникло современное.

Жутко, затхло от несегодняшнего дня, но извольте перечувствовать: подходим к точке; свои…сегодняшние горизонты темны, милостивые граждане, — так мыслил я для «Мира искусства».

Удаляясь по спирали и радиусам от Ядра, возникают «балаганчики», «привалы», «бродячие собаки», стилевая мистика, декадентство, безвкусица и пошлость.

Читая с огорчением посмертный дневник Блока, ужасаешься, какими пустотой и мещанством наказывались даже такие, как Блок, когда они теряли платформу эстетического равновесия «Мира искусства». «Вкус и Мера Вещей» — лозунг Ядра. Все «слишком выраженное» им отметается.

Искусство не поучает, не философствует — оно радует. Как бархатные блузы и длинные волосы не означают еще художника, так «запросы» и «переживания» не характеризуют подлинного искусства. Бывало, приходили к «Миру искусства» некие личности с «трагедиями исканий», но их надрывный голос, жесты для них же самих вдруг оказывались столь шутовскими, что они стыдно смолкали, и случалось это от сдержанной улыбки Кости Сомова, нетерпимого ко всему, что вне круга его друзей и близких.

Александр Николаевич Бенуа был центром второго «Мира искусства». Его «Художественные письма» были установками на данное явление в области искусства.

С этими «письмами» в руках обходили посетители данную выставку. Сказанное Бенуа утверждалось и принималось паломниками. Таков был его авторитет. Сколько работал Бенуа и пером, и кистью, и в театра! Каждый день вы могли видеть у Александра Николаевича новые эскизы, проекты — и это наряду с огромной работой по «Истории живописи всех времен и народов». Казалось бы, весь высыпался он в этой занятости. Нет, он тончайший собеседник, он развернет перед вами патриархальную древность, он коснется близкого, случившегося сегодня, и тут и там вас обласкивает, я бы сказал, эстетикой проверяемого мироздания. Обаятельный был Александр Николаевич, когда он этого хотел. Но этот баловень жизни, домашнего уюта становился неузнаваем, когда его хотя бы случайно погладили против шерстки.

Леон Бакст в войлочного цвета парике, в ватном цилиндре, в ярком галстучке воспламенялся выдающимися оригинальностями на выставке.

— Шуга, Шуга, это погазительный художник (Бакст не выговаривал «р»), а ты о нем ни строчки… Какая линия, нет, ты посмотри. C'est charmant quelle ligne. — Бенуа тащим был Бакстом

к холсту, о котором шла речь, и перед картиной происходила дружеская дискуссия, соблазнительная для обступивших посетителей.

Разговор был тонко инструментован: «Слышите, — шептали около, — Бакст выдвинул новые принципы».

И слушающие создают и разносят легенду о новом течении в центре «Мира искусства», о движении к кубизму и так далее.

Бенуа первый не выдерживал этой ерунды.

— Mais voiyons, Бакст, c'est idiot, c'est idiot — и убегал…

К Баксту приближались стильные девицы и юноши.

— Стареет, стареет Александр Николаевич, — шепелявил Бакст и делал сожалительную к своему другу гримасу.

У Бакста в его приемной на пустой стене висела одна вещь — большая фотография с Джорджоне «Спящая Венера». Бакст с любого качества посетителем начинал говорить об этой вещи — посетитель забывал о цели прихода и уходил ни С чем, но сила проникновения хозяина в «женщину» Джорджоне была столь жизненна, что уходящему чудилось, что эта Венера провожает его не только по пяти этажам от квартиры Бакста, но и на извозчике; но достаточно было воздуху освежить очарованные мозги, как ушедший хлопал себя по лбу: чушь какая-то, во чушь-то! Ах, дурак, дурак, да ведь я по делу у Бакста должен был быть.

Насколько у Бенуа, например, с Сомовым были всегда ровные нежные отношения, с Бакстом они были всегда чуть-чуть ироничны, с жальцами на концах фраз.

Вскоре Леон Бакст взметнулся за границу, и тотчас же по его там появлении возле него возникает треск и мировой успех — Бакст одевал Европу плотоядными восточными шелками.

Однажды, сидя вдвоем с Бенуа возле его полного делового беспорядка письменного стола и рассматривая вместе одну из бесчисленных папок с его рисунками, я не удержался:

— Александр Николаевич, ну и что вы всерьез, по-настоящему не займетесь живописью? Ведь у вас же такие богатые искровые начала.

Бенуа ответил:

— Моя судьба делать проекты, и пусть другие осуществляют эти проекты.

Он сказал это спокойно, вдумчиво, но на дне его голоса я уловил грусть, сожаление, как бы чему-то не вполне достоверному отдал он талант своей жизни… Чему же? Декоративизму, этому лимонаду, всегда раздражающему жажду, но никогда эту жажду не утоляющему… А впрочем, может быть, это мне показалось.

Сомов, с кошачьей мягкостью улыбающийся на диване, был

воплощенность такта. Каждое слово Константин Андреевич как бы пробно пускал к собеседнику, и только женская бестактность, в каком бы то ни было виде проявленная, выбивала его из колеи:

— Дура, какая дура, — обычно говорил он в таких случаях.

Работал Сомов много и упорно. Что касается техники темперы, он ее поднял на высоту французских мастеров XVIII века. Работа «по-сырому», требующая иконописной точности красочного расплыва, Сомовым доведена до совершенства. Сомов же создал тип рисунков-портретов, слегка расцвеченных на незакрашенном фоне. Робко, как ученик, приступал он всякий раз к натуре. «На каждом рисунке мне приходится заново учиться», — говорил Сомов. И действительно, процесс работы его был сложный и мучительный — и эта печать, к сожалению, оставалась и в законченных его работах, проявляясь и в излишней затушеванности его работ, и в изломах самого сюжета.

Кустодиев — терпелся в «Мире искусства». Странно, любимый москвичами, жаждущими иметь его в своих рядах, Борис Михайлович резко порывает с ними, чтобы войти к петербуржцам после раздела; он один из самых плодовитых участников выставок, — но Ядро молчало перед его картинами. Думаю, это наглядно для характеристики платформы «Мира искусства».

Что есть Кустодиев? Принявший по школе всю беспринципность выродившейся Академии и благодаря фотографичности глаза, умевшего проекционно без видимых ошибок калькировать натуру, Кустодиев становится натуралистом. Скоро безжизненность такого подхода к живописи делается для него очевидной, и он решает, что его спасение в «стиле», и начинает искать этот стиль.

Где, как не в «Мире искусства», найти тонкую выдумку, острое понимание эпох, и Борис Михайлович потянулся к этой культуре, несмотря на отношение к нему носителей этой культуры. Войдя в этот новый для него мир, Кустодиев сразу меняется: он берет более яркие краски, он, дотоле случайно выхватывавший быт, — теперь гутирует по рецепту Ядра его тонкости: жеманность и лубочная чувствительность (от Сомова) сплетаются в нем с пониманием в духе Островского русского уютно-коробочного быта. Он варьирует материал: лепит, пишет темперой, акварелью, оцвечивает контуры своих розовых купчих, — словом, он приобретает внешнюю схожесть с Ядром, но Ядро молчит перед картинами Кустодиева. Вовне растет его популярность; его покупают нарасхват; репинцы гордятся им, только сам Илья Ефимович, случась со мной перед холстом Кустодиева и на мой показ: «Ну, а это?» — очень заволновался и

зачастил: «Декорация, декорация, только декорация. Никакой живописи — а-а, а какой был талантливый…»

В данном случае здесь было не без ревности к Кустодиеву, «предавшемуся» «Миру искусства». Борис Михайлович не любил вспоминать о Репине, но когда это случалось, он с горечью заявлял, что Репин никогда и никому ничего не передал путного — захваливал и оставлял учеников на малых достижениях.

Но кого уже прямо ненавидел по Академии Борис Михайлович, — это Чистякова: «Хитренький мужичонко, фразер, ничего не умел сам, жилы выматывал из учеников бабьими заклинаниями», — говорил о Чистякове Кустодиев.

Характерно еще для отношений «Мира искусства» к этом}' мастеру — Серов, проходя мимо одной из скульптур Бориса Михайловича, бросил исподлобья: «Замечательно, даже из бронзы умеет картонку сделать этот Кустодиев». Случившийся возле Бакст продолжал: «Он также замечательно из цвета кгаску делает».

Вот такое отталкивание от себя инородного тела было четким и непримиримым в Ядре «Мира искусства». А с Кустодиевым, мне думается, происходило следующее: вышедший из недр передвижничества, он и не прерывал за всю свою многострадальную жизнь этой линии. Но передвижничество поняло, что даже «обличения и поучения» только в силу их живописных качеств становятся активными — недаром Репин у них был мозолью на глазу за его профессиональные ценности, а такие мастера, как Н. Ге, И. Левитан, — те окончательно и резко сошли с путей «оглупления живописи», и передвижники меняют свое лицо, т. е. они продолжают «рассказывать» в картинах, исходя по-прежнему от «сюжетных умозаключений», но они уже допускают улыбку, умиление, комизм и быт не только как «вшивость русского народа», но и приятности этого быта. Б.М. Кустодиев и приносит с собой эпоху возрождения, феерическую вспышку возможностей в «рассказе» через живопись и становится последним могиканом передвижничества. Вот по этой причине он и не мог быть включен в алтарь Ядра «Мира искусства», знающего «меру вещей» и ограниченность в «слишком выраженном».

Были среди членов «Мира искусства» и дикие, не укладывающиеся в директивы общества, но «Мир искусства» имел принципом захватывать в себя все выдающееся. Дикие устраивали «смуты», изнутри подкапывались под недостаточную «профессиональную установку» вождей, считали нелогичным, при наличии борьбы с академизмом, принимать в свою среду и рекламировать таких представителей сугубого академизма, как Серебрякова, А. Яковлев и Шухаев.

Другие ставили в вину вождям отсутствие школы общества. Но все эти неурядки не мешали течению организационной жизни. Ежегодно устраивались выставки, полные успеха, брызги академической печати только подогревали этот успех. Модернистская молодежь ворчала на этих выставках, втайне надеясь попасть на их стены.

Из Ядра «Мира искусства» просачивались в «академики». Вот-вот и сама Академия станет в руках «Мира искусства».

Но грохнула война, потом подхватила Революция, и «Мир искусства», устроив из вежливости еще две последние выставки, — закрылся.

«Мир искусства» закончил свою историческую роль.

Мы, участники и современники, критикуем его с разных сторон за то, что он был слишком энциклопедичен за счет профессионализма, что устремление на «предмет», даже на «тип», не входило в его кругозор — он как бы заканчивал собою символистов; что «органическое искусство», требующее полного устремления в изобразительность, — не имело в нем места; но когда вспомнишь, как двадцать лет тому назад, среди миазмов декадентства, среди истерической безвкусицы, черноты и слякоти живописи, оснастил свой корабль Сергей Дягилев с товарищами, как окрылились тогда вместе с ними и мы — юноши, задыхавшиеся в окружающем мракобесии, — вспомнив все это, скажешь: «Да, молодцы ребята, вы на ваших плечах донесли нас до современности».

И если наши горизонты искусства виднее нам — так в этом и ваша заслуга…

К. Петров-Водкин 28/1 1929 г., Д[етское] Село